

# Tercer Festival Internacional de Cine Independiente de Buenos Aires

## El cine necesita una perspectiva nueva

7 June 2001

### Utilice esta versión para imprimir

*Esta es la primera parte de una serie de artículos sobre el tercer festival anual de cine independiente celebrado en Buenos Aires del 9 al 29 de abril.*

Buenos Aires es una ciudad extraordinaria, pero el festival que recientemente se celebró en esta capital reveló los mismos problemas generales ya encontrados en Toronto, Berlín, San Francisco, Londres, Singapur y demás lugares. La seriedad misma con que las películas en Buenos Aires fueron escogidas le hace hincapié al hecho que, en la realidad, el cine ha llegado a un callejón sin salida a nivel internacional. Esto no significa que no haya artistas creando obras serias y sinceras (por ejemplo, *La plataforma*, del chino Jia Zhangke;

*Peppermint Candy* [ *Dulce de menta*], de Chang-Dong Lee, de Corea del Sur; *Durian Durian*, de Fruit Chan, de Hong Kong; y *El círculo*, del iraní Jafar Panahi). Pero sí que hay que aclarar algo: hasta estos directores son muy limitados, lo cual quizás sea lo más revelador de las dificultades actuales.

Sólo podemos llegar al origen de este callejón sin salida de la realidad actual—y quizás obtener alguna idea de como escapar—si consideramos varios temas de interés social e histórico.

Hay aquellos que sugieren, más o menos superficialmente, que el estancamiento del cine se debe principalmente al dominio que los grandes conglomerados, con sus agendas sociales e ideológicas, le tienen al cine comercial. No cabe duda que la época de presupuestos de \$150 millones no conduce ni a la iconoclasia ni a la verdadera experimentación. Pero es demasiado fácil culpar a Hollywood de todo esto.

Sería otra cosa si el cine artístico independiente de Los Estados Unidos, Europa y el Japón estuvieran produciendo obras oposicionistas, estimulantes y verdaderamente le llevaran la corriente contraria al peso muerto del cine comercial. Pero de ninguna manera es este el caso. En realidad, el producto del tan llamado cine independiente de Los Estados Unidos, por ejemplo, es mucho más débil que el de los estudios mayores. Por lo menos estos últimos muestran ciertas capacidades tecnológicas y, ocasionalmente, cierto talento en la argumentación de los libretos. El hecho es que, en años recientes, gran cantidad de individuos ha tenido los recursos y la facilidad para producir películas independientes de los estudios; sin embargo, han dicho poco de valor.

No hay nada más doloroso que los esfuerzos de un amateur estadounidense de la clase media, de treinta años de edad, a quien nunca le haya pasado un pensamiento serio por la mente o no haya participado en ninguna lucha seria. La situación en Europa no es más prometedora. Varios directores franceses han llevado el ensimismamiento a nuevos apogeos (Assayas, Ozon., Carax, Jacquot, Kahn, etc.). Otros, que no tienen nada que decir, es especializan en filmar escenas de sexo (*Romance*, *Baise-moi*, *Intimacy*, etc.). Aparentemente, a este cine ya se le ha llegado a conocer como “el cine del cuerpo”. El cine italiano y el alemán guardan gran silencio y el español y el escandinavo (grupo *Dogma*, el islandés y el finlandés, etc.) han recibido más elogios de lo que merecen.

Lo mejor que se puede decir de los realizadores de cine ex soviéticos y de la Europa Oriental es que continúan confusos y desorientados (o por lo menos lúgubres). Los japoneses, enfrentándose a la creciente inestabilidad económica y política, siguen filmando películas amaneradas y carentes de naturalidad en varios géneros, o que son sencillamente triviales y que, a mi parecer, no perdurarán. El cine argentino (del cual hablaremos separadamente), que naturalmente recibió atención en Buenos Aires, demuestra las mismas tendencias generales de sus contrapartes internacionales.

La mayoría de las personas que participan en la industria cinematográfica ni siquiera están conscientes que existe un gran abismo entre el contenido de sus obras—que principalmente trata los dilemas, digamos no muy intrigantes, de sectores de las clases media y alta—y, por otra parte, los extraordinarios acontecimientos de la década anterior y la realidad convulsiva a la cual se enfrenta una gran mayoría de la población mundial.

Los realizadores de películas han ignorado casi por completo muchos eventos cruciales de nuestra época. Ejemplos: el desplomo de la Unión Soviética, la guerra del Golfo Persa, los orígenes históricos del conflicto de los Balcanes (y no simplemente informes impresionistas del barbarismo), la catástrofe social en África, Latinoamérica y gran parte de Asia, la decadencia de los movimientos sindicalistas obreros tradicionales, la expansión explosiva de la desigualdad social, las consecuencias de la economía internacionalizada (“globalizada”)—y mostrado una extraordinaria falta de interés en los problemas humanos relacionado a todo ello.

El artista no puede de ninguna manera significativa escapar su época. El “espíritu” de toda época, como sugirió Trotsky, se manifiesta en todas las personas, en aquellos que conscientemente tratan de comprender y encarnar las realidades [de esa época] y también en aquellos que tratan de luchar contra esas realidades o buscar la manera de escaparlas. El hecho que la tendencia dominante del cine no hace ningún esfuerzo para enfocarse sobre un análisis serio de la vida social nos provee bastante información acerca de la época actual y de los sectores de la población que, durante los últimos años, le han sacado buen provecho a la prosperidad de la industria de los espectáculos y a la bolsa de valores.

Una gran cantidad de intelectuales se ha ido a la derecha. Hay cantidades crecientes de intelectuales y artistas que “están pensando lo impensable”. Es decir, que se están acomodando al, o preparando el campo para acomodarse con, el sistema actual. El decaimiento del espíritu de oposición dentro de ciertas capas ha sido un proceso prolongado que ha travesado varias décadas. Ahora comienza a asomarse la fruta maligna.

Un ejemplo completamente odiable es *La reina*, de Werner Schroeter, veterano de la contracultura alemana. Aunque nunca ha sido exponente de la política radical, ha realizado un documental acerca de la vida y obra de la actriz alemana, Marianne Hoppe. Hoppe se quedó en Alemania bajo los nazis, donde siguió su carrera. Aparentemente hizo películas nacionalistas y pro guerra, entre otras tantas. Casi ni ofrece disculpas por su comportamiento. Limita su explicación a que “no se podía tener valor...me reprocho a mí misma”. Dice: “Me quedé, pero por lo menos no

fui amable con ellos [los nazis].”

Durante toda la película, Hoppe y otros continúan dirigiéndose a un tal “estimado Gustaf”. La fotografía de un viejo programa de teatro revela que éste no es más nadie que Gustaf Gründgens, que en 1936 fuera la inspiración de la novela de Klaus Mann, *Mefisto* (y de la película de Istvan Szabo en 1981). Bajo los auspicios de Herman Göering, Gustaf Gründgens, que había sido miembro del Partido Comunista, tuvo una carrera triunfante en la Alemania nazi y ha llegado a simbolizar el artista o intelectual que colaboró con el fascismo para avanzar su carrera. Hoppe “no fue amable” con los nazis. Lo fue sólo con los *que fueron* amables con los nazis. Dudo que esta película, tan completamente vergonzosa, ofenda a nadie. Ofenderse y protestar están fuera de moda. Parece que la insignia del momento es: “Vivamos, dejemos a los demás vivir, y sigamos con nuestras carreras”.

Esto ha de tener un significado especial en la Argentina, donde la dictadura militar asesinó aproximadamente 30,000 personas entre 1976 y 1983. ¿Causaría hostilidad una película que justifique las acciones de un actor/actriz que avanza su carrera mientras miles son raptados y torturados? Me gustaría pensar que sí.

*Después de la reconciliación*, de Anne-Marie Miéville, aunque no tan despreciable como la de Schroeter, es una película significativa. Miéville ha estado trabajando con el director francés, Jean-Luc Godard, con quien está casada, desde mediados de los 1970. La película consiste de una conversación entre cuatro personas. Es pretenciosa y sufre de un palabrerío enorme. Los protagonistas son una pareja casada. Los actores son Miéville y Godard.

Es una película llena de joyas epigramáticas: “Desconfíe del contador del narrativo, no del narrativo mismo”; “Hablar acerca de la conversación sólo puede ser una entrevista”; “Es mejor desistir cuando uno sabe lo que va a suceder”; y etc. Es en un esfuerzo miserable, pomposo, aburridor. Puede que el tema de la película sea la reconciliación personal, pero no se le puede ignorar título tan insinuante. En cierto momento alguien dice, “Habíamos anticipado algo...” ¡Efectivamente!

Gran parte de esta generación se ha reconciliado al *status quo*, pero no sólo durante el período reciente. Según tengo entendido, Godard—quien hiciera varias películas extraordinarias durante los 1960 y casi nada de valor consistente desde ese entonces—(y muchos otros) firmaron un contrato con Dios o con el diablo cuyos términos fue lo siguiente: seremos “izquierdistas extremos” por aproximadamente cinco años y luego, si las cosas no andan bien, se nos permitirá rabietas con pucheros, nos tendremos lástima sí mismos durante el resto de nuestra existencia y le explicaremos a todo el mundo como todo y todos (la historia, la clase obrera) nos ha defraudado. ¡No se puede hacer gran cosa con gente de esta índole!

Nagisa Oshima, japonés veterano realizador de películas ( *El imperio de los sentidos*), también ha contribuido una película dudosa. *Tabú*, historia sobre el homoerotismo y la represión, presta atención minuciosa al mundo samurai. No dudo que alguien me comente que esta película es en realidad una crítica. No obstante, cuando un artista muestra una actitud tan reverencial y obsesiva hacia el ámbito fascista/militarista, uno tiene el derecho a recurrir al escepticismo.

De ninguna manera quiero dar por entender que no existen tendencias oposicionistas o de crítica social entre los escritores y directores de cine. Me acabo de referir a ciertas obras que tienen cierto valor. Hubo otras: *La fe del volcán*, de Argentina, quizás *The State I'm In* [ *Tal como estoy* (?) ], de Alemania y, sorprendentemente, *Il prezzo*, de Italia.

Puesto que tienen objetivos más ambiciosos y tratan de ampliar sus horizontes lo más posible, estas obras demuestran, de la manera más gráfica, varios de los problemas actuales.

Los mejores realizadores de películas son capaces de recrear, con extraordinaria exactitud, ambientes específicos, momentos históricos y males sociales. En sus obras se pueden encontrar momentos específicos de

belleza asombrosa y verdades extraordinarias. Pero cuando éstas tratan el cuadro histórico universal—y ésta es la esfera donde la labor más crítica tiene que realizarse—hasta los mejores realizadores contemporáneos se pierden. Esto perjudica sus esfuerzos de manera notable.

*La plataforma*, por ejemplo, trata la transformación de la China durante los 1980. Al principio predominan la retórica maoista y una pobreza distribuida más o menos igual. Al final, el proceso por medio del cual la propiedad colectiva se convierte en privada, la formación de un nuevo sector de empresarios pequeños (y otros no tan pequeños) ya ha avanzado bastante. El director muestra varias consecuencias de este proceso para sus cuatro personajes principales, dos hombres y dos mujeres.

La película cuenta con escenas extraordinarias, sobretodo las del empobrecido minero del carbón, primohermano de uno de los dos protagonistas masculinos. Tiene una escena que retumba con la verdad: el minero va a la mina, donde el gerente bestial le ladra y le advierte que tiene que firmar un documento que exonera a la gerencia de toda responsabilidad por los accidentes y que hace constar que su familia recibirá \$500 si él muere.

Hay que notar, sin embargo, que *La plataforma* por lo general tiende a congelarse en composiciones admirables pero estáticas. El hecho que han aparecido versiones diferentes de varios metrajes indican cierta problemática: Jia Zhang-ke, el joven director, trata muchos problemas y contradicciones sociales, pero tiene dificultad en separar lo esencial de lo prescindible y en darle a su obra coherencia general.

*Durian Durian*, de Fruit Chan, le sigue a *El pequeño Cheung*, otra obra del director. Esta última se desarrolla en Hong Kong; la primera toma lugar, en su mayoría, en la China continental. La película, cuyo título se refiere a una fruta de sabor amargo, trata principalmente la crónica de una joven, estudiante graduada de una escuela provincial china de baile clásico, que, por tres meses, para poder ganar dinero en Hong Kong, se ve obligada a convertirse en prostituta. Con el capital “primitivo acumulado” puede abrir un pequeño negocio. Si el dinero no es suficiente, tendrá que regresar a Hong Kong. La cinta es extraordinaria de muchas maneras, pero se tiene la impresión que Chan, hasta cierto punto, se está repitiendo a sí mismo.

No pongo en duda la sinceridad de los realizadores, pero hay que preguntarse: ¿se consideran a sí mismos “izquierdistas” estos directores? Y si el caso es así, ¿qué significan por ello? ¿Qué piensan del régimen chino? ¿Lo consideran “comunista”? Si creen que sí, ¿desde cuál punto de vista se oponen a él? Si no lo consideran [comunista], ¿acaso han considerado una alternativa verdaderamente socialista?

En el sentido más concreto e inmediato, ¿cómo pueden los directores chinos, taiwaneses y de Hong Kong que se consideran, de alguna manera u otra, oposicionistas al *status quo*, llegar más lejos sin comprender concretamente la índole del estado chino; sin analizar el estalinismo maoista y sus pretensiones; y sin hacerle una crítica a la revolución China y a sus contradicciones, las cuales se originaron, a lo más temprano, entre 1925 al 1927?

Las mismas preguntas generales también podríanse dirigir a los realizadores iraníes: Kiarostami, Makhmalbaf y otros, cuyo enfoque “humanista” también ha llegado a sus límites. ¿Pueden proceder sin comprender como el levantamiento de las masas en 1979 llevó a un régimen absolutamente reaccionario al poder? ¿Por qué había un vacío de fuerzas políticas progresistas en esa época? ¿Cuál es la historia del Partido Tudeh y del estalinismo en Irán? ¿Cuál fue el impacto de la Revolución Rusa sobre los intelectuales y artistas iraníes?

Esto no sólo se le aplica a películas que explícitamente tratan temas históricos o sociales. ¿Cómo es posible tramar con exactitud la psicología de cualquier personaje sin enfrentarse al pasado? Supongamos, por ejemplo, que un director de películas argentino emprende la realización de una película acerca de un banquero de 55 años de edad. Veinticinco años atrás, ¿había sido éste izquierdista que luego se desilusionó o se acobardó

a causa de la reacción? ¿Fue colaborador de la dictadura militar o alguien que guardó silencio?

A la ficción no se le puede extirpar la historia. A ser así, los resultados son evidentes: películas triviales, superficiales. *Dulce de menta*, del coreano Lee Chang-Dong, aunque quizás sufra de nitidez excesiva, es de las pocas cintas que trata analizar la personalidad humana desde el punto de vista histórico.

La crisis de perspectiva, la desorientación histórica generalizada, contiene varios elementos. En algunos casos, el factor de la corrupción material entra en cuenta. Hay aquellos que intencionalmente permanecen ciegos a los aprietos de la humanidad que sufre. A éstos los entregamos al destino. Lo que nos concierne es la situación intelectual de los artistas que son honestos y sienten compasión, aunque nunca podemos decontar del todo las presiones que los intereses de clases y castas causan.

A fin de cuentas, hasta los artistas contemporáneos más serios carecen, cuando hay que luchar para mejorar las cosas, de la confianza basada en la información política y científica. Esto se debe principalmente a que no han comprendido, a fuerza de trabajo, las grandes experiencias del Siglo XX, sobre todo la Revolución Rusa de 1917, el surgimiento del estalinismo y sus crímenes contra la clase obrera internacional y la oposición socialista e internacionalista al estalinismo, cuyo partidario y teórico principal fue León Trotsky.

Siempre que a esas experiencias críticas no se les comprenda de manera *consciente*, la versión oficial de los acontecimientos, basada en la gran falsedad que el estalinismo fue la verdadera expresión del marxismo—de hecho fue todo lo contrario—predomina y conduce a las conclusiones más pesimistas: que la revolución social es, como mucho, una utopía sin esperanzas y, como menos, una receta para el desastre social. Entonces se hace imposible examinar las circunstancias sociales actuales de la manera más crítica y genuina, es decir, desde el punto de vista de su índole transitoria, como conjunto de condiciones que ha de cederle paso a principios sociales de mayor categoría.

Según mi pensar, un verdadero renacimiento del cine no ocurrirá hasta que una tendencia revolucionaria y pro socialista fuerte comience a manifestarse.

Hablando en términos generales, la “unión del arte y la burguesía” durante el Siglo XIX, la cual, como Trotsky observara, fue “estable aunque no siempre feliz”, fue posible siempre que las clases gobernantes mantuvieran regímenes “política y moralmente ‘democráticos’ “. Aproximadamente durante el primer tercio del convulsivo Siglo XX, el arte encontró gran parte de su sustento al oponerse al orden burgués y a sus instituciones artísticas.

Las flaquezas del arte durante las últimas décadas tienen su origen, en el sentido más amplio, en el hecho que el estalinismo socavó el movimiento obrero socialista y la cultura de oposición principista que éste alentaba. A la misma vez, el deterioro de la sociedad capitalista hizo que el renacimiento serio del arte y de la vida intelectual dependiera de un punto de vista impuesto por la oposición y la lucha anti capitalista. De estas circunstancias peculiares surgió la peculiar idea que una “vanguardia” no tuviera una orientación social avanzada, una vanguardia sencillamente consagrada al “estilo visual,” como si ni el contenido del tema para estudiarse “visualmente”, ni la actitud del artista hacia esos temas, ya hubieran dejado de tener el menor significado. Esta idea vacua del vanguardismo ha contribuido a una atmósfera insular, cínica e indiferente hacia los problemas sociales en muchas esferas artísticas.

La evolución del arte, que, a su vez, tiene tan gran impacto sobre la sociedad, le exige a todo un sector de artistas e intelectuales que se viren conscientemente hacia cuestiones de la historia y la vida social. Esta no es una exigencia impuesta o arbitraria. Es de las verdades más elementales y urgentes de la vida contemporánea.

El arte es uno de los medios a nuestro alcance para comprender la realidad. Entre el arte y la ciencia no existe ninguna barrera absoluta. Si

no le damos a nuestro conocimiento una comprensión objetiva de como la sociedad ha llegado a su estado actual y, por lo tanto, a un concepto de lo que hay que hacer para cambiar y mejorar las cosas de manera fundamental, el arte no va a progresar. El arte fundamentalmente trata los problemas humanos, inclusive la cuestión principal de estar libre de la opresión y de la explotación. ¡Qué absurdo y contraproducente sería argüir que los artistas deberían—o que pueden—continuar andando a tientas, confiando en el azar o en lo puramente intuitivo!



To contact the WSWs and the  
Socialist Equality Party visit:

**[wsws.org/contact](http://wsws.org/contact)**